



"Oriflamme" à la scène

Florence Bernard

► To cite this version:

Florence Bernard. "Oriflamme" à la scène. Les formes de la réécriture au théâtre, Jun 2004, Aix-en-Provence, Afghanistan. hal-01314497

HAL Id: hal-01314497

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01314497>

Submitted on 25 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Oriflamme » à la scène

Florence BERNARD

Aix-Marseille I

A *médée ou comment s'en débarrasser* appartient au petit nombre d'œuvres théâtrales ionesciennes issues de nouvelles, comme *Victimes du devoir*, *Tueur sans gages*, *Piéton de l'air*, ou encore *Rhinocéros*. Cependant, à la différence des trois dernières pièces que nous venons de citer, elle n'a pas pour personnage principal Bérenger¹.

Inspirée, selon les dires de l'auteur, de l'un de ses cauchemars, « Oriflamme » date du tout début des années cinquante. Ce n'est pourtant qu'en février 1954 qu'elle fut publiée dans la *NRF*, avant d'être reproduite en 1962 aux côtés des autres nouvelles, dans un recueil qui porte le titre de l'une d'elles, *La Photo du colonel*². Son intrigue peut se résumer en ces termes : un cadavre géant se développe depuis des années dans l'appartement occupé par le narrateur et sa femme. Après s'être enfin décidé à extraire l'intrus de son domicile, l'époux prend le chemin de la Seine dans laquelle il a résolu de jeter son fardeau : c'est là que le cadavre déploie sa barbe et l'entraîne dans les airs, l'arrachant à sa morne vie maritale.

Notre étude de la transposition scénique d'« Oriflamme » s'organisera en trois temps : la première étape entend souligner la parenté structurelle de l'œuvre théâtrale et de son hypotexte, en dépit des inévitables altérations qu'implique la réécriture transgénérique. Nous porterons ensuite notre attention sur les modifications subies par le cadre spatio-temporel au cours de ce processus : l'élaboration de cet élément essentiel de la dramaturgie de Ionesco constitue en effet la principale difficulté de l'adaptation, tant les contraintes que la scène fait peser sur lui diffèrent de l'absolue liberté du genre narratif.

Il conviendra enfin de montrer que, pour mener à bien ce projet, l'auteur renforce non seulement les caractéristiques des personnages présents dans la nouvelle, mais en crée également d'autres, dont le rôle polyvalent est indispensable à la structure de la pièce.

1 E. IONESCO, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, Théâtre complet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.

2 E. IONESCO, « Oriflamme », *La Photo du colonel*, Paris, Gallimard, 1962.

Analyse structurelle des principales caractéristiques de l'adaptation

À lire les deux œuvres, il est aisé de constater leur lien de parenté. Nous allons cependant étudier les sensibles modifications structurelles auxquelles a recours Ionesco pour retranscrire au théâtre l'univers du texte d'origine.

La fidélité est le maître mot des adaptations de Ionesco. Celle-ci est essentiellement assurée par la conservation dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* de nombreux passages d'« Oriflamme », notamment plusieurs des dialogues du narrateur et de sa femme. Citons les deux textes :

Pourquoi, me dit Madeleine, n'as-tu pas déclaré son décès à temps ? Ou alors te débarrasser du cadavre plus tôt, quand c'était plus facile ! (...) Tu as laissé passer dix ans !... (...) Les voisins finiront par le savoir... C'est ton manque d'initiative qui est cause de tout. Il faudra bien le dire au commissaire. Ca va faire des histoires !...

M. : Tu aurais dû déclarer son décès à temps. Ou alors te débarrasser du cadavre plus tôt, quand c'était plus facile. (...) C'est ton manque d'initiative qui est cause de tout. (...) Il faudrait peut-être tout de même le dire au commissaire, si tu ne veux pas faire autrement...

A : On aurait des histoires...³

Les dialogues de la nouvelle réapparaissent donc souvent tels quels ou presque dans la pièce.

S'opèrent cependant de légères modifications qui ne bouleversent pas le rapport de fidélité qui lie les deux œuvres. Elles procèdent, au contraire, du désir de retranscrire au mieux la substance du texte originel dans le langage de la scène.

Le titre de la pièce se démarque ainsi radicalement de celui de la nouvelle, ce qui n'est pas le cas de *Piéton de l'air*, de *Victimes du devoir* ou encore de *Rhinocéros*...

En ce sens, l'intitulé de l'œuvre théâtrale obéit à un phénomène qui concernera également plus tard *Tueur sans gages*, adapté de « La Photo du colonel » : celui d'une relative explicitation. La formulation « Amédée ou comment s'en débarrasser » met en effet d'emblée en relief le personnage principal. L'emploi du pronom personnel « en » maintient cependant un certain suspense. De qui ou de quoi s'agit-il de se débarrasser ? D'Amédée ? D'un élément indéterminé, le cadavre, bizarrerie en effet innommable ? Ou encore, comme le suggère le déroulement de l'intrigue, de Madeleine, dont au finale Amédée se détache bel et bien ?

Le passage à la scène s'accompagne également de l'accentuation de l'oralité des propos, ce qui implique le renforcement de l'expressivité des sentiments mais surtout un sensible changement du registre de langue : le vocabulaire et la syntaxe revêtent en effet parfois une tonalité plus familière. Amédée s'exclame ainsi : « Merde, la police ! » et Madeleine bredouille : « c'est-y possible ? »⁴.

3 E. IONESCO, « Oriflamme », p. 11 et *Amédée*..., op. cit., p. 292-293.

4 E. IONESCO, *Amédée*..., op. cit., p. 306 et 326.

L'adaptation de la nouvelle à la scène s'accompagne ainsi de plusieurs modifications, dont certaines, que nous venons d'évoquer, respectent le rapport de fidélité de la pièce à sa source. Il nous faut, dorénavant, prendre en considération les profondes altérations qu'entraîne le passage d'« Oriflamme » au théâtre.

Nous avons relevé essentiellement trois types de modification structurelle : la déconstruction du déroulement linéaire de la nouvelle ; la redistribution des propos tenus par le narrateur entre divers personnages ; enfin, l'amplification manifeste que fait subir Ionesco à l'hypotexte.

Le récit d'« Oriflamme » est construit d'un seul bloc. Sans en être forcément conscient, le dramaturge opère un découpage à l'intérieur de celui-ci, sur le modèle des *Chaises* : un « long préambule », un « mécanisme de prolifération », puis un « dénouement surprise » (le transport du cadavre par Amédée suivi de celui d'Amédée par le cadavre)⁵.

Le caractère linéaire de l'intrigue, en apparence conservé lors de l'adaptation en trois actes, est toutefois miné de l'intérieur par le long flash-back de l'acte II et la venue sur scène d'« Amédée II » et de « Madeleine II ». Leur dénomination, contraire à la chronologie, puisqu'ils représentent le couple au début de son mariage, achève de brouiller la composition épurée de l'œuvre matricielle.

La redistribution des propos tenus par le narrateur constitue le second changement d'importance effectué par le dramaturge et s'opère de deux manières différentes : dans la pièce, les réflexions du héros principal d'« Oriflamme » sont fréquemment prononcées par Amédée et répétées par un autre personnage à sa suite (en règle générale, Madeleine), ou bien attribuées directement à cet autre personnage. Ainsi, alors que la nouvelle s'ouvre sur les réflexions du mari, qui déplore sa propre inertie, le blâme, en tout point identique, est formulé par l'épouse, dans la version scénique. Pour plus de clarté, nous confrontons les deux extraits :

Ah ! je suis paresseux, indolent, désordonné, brisé de fatigue à ne pas agir ! Je ne sais jamais où je fourre mes affaires. Je perds tout mon temps, j'use mes nerfs, je me détruis à les chercher, à fouiller dans des tiroirs, à ramper sous les lits, à m'enfermer dans des chambres noires, m'ensevelir sous des penderies...

J'entreprends toujours un tas de choses que je n'achève jamais, j'abandonne mes projets, je lâche tout... Pas de volonté, parce que pas de vrai but !... S'il n'y avait pas la dot de ma femme, ses quelques maigres revenus...

M : Tu ne diras pas que tu n'es pas paresseux, indolent, désordonné... (...) Tu ne sais jamais où tu mets tes affaires. Tu perds les trois quarts de ton temps à les chercher, à fouiller dans les tiroirs, je te les trouve sous les lits, n'importe où.

Tu entreprends toujours un tas de choses que tu n'achèves jamais. Tu abandonnes tes projets. Tu lâches tout.

Si je n'avais pas été là pour nous faire vivre... mes maigres revenus...⁶

5 E. IONESCO, *Notice d'Amédée...*, op. cit., p. 1580.

6 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 292.

Le dernier phénomène notable qui s'impose lors du passage d'un ouvrage narratif relativement bref à une pièce de théâtre repose sur l'amplification du texte de base.

Les ajouts les plus fréquents sont ici constitués par des éléments d'importance relative par leur longueur et leur portée.

Nous ne prendrons qu'un seul exemple en comparant les pages 14 d'« Oriflamme » et 294 d'*Amédée*:

"Je me demande ce qu'on pourrait bien leur raconter, si on voulait se mettre en règle, un jour ou l'autre !... Comme il est devenu vieux, tu pourrais dire que c'est ton père, que tu l'as tué hier. Mais ce ne serait peut-être pas un bonne excuse. - On ne nous croirait pas. On ne nous croirait pas", murmurais-je.

A : Voyons, Madeleine...

M : Tu vas encore dire que je n'ai pas de logique.

A : Je ne dis pas cela.

M : Alors, qu'est-ce que tu veux ?

A : Je me demande ce qu'on pourrait raconter au commissaire... Comme le mort a vieilli, il fait très vieux, n'est-ce pas, je pourrais peut-être dire que c'est mon père, que je l'ai tué hier...

M : Oh, ce ne serait peut-être pas une bonne excuse...

A : Peut-être pas, tu as raison...

D'autres ajouts, plus importants, émaillent toutefois la pièce et mettent notamment en scène les personnages secondaires.

Nous y reviendrons dans le troisième volet de notre étude, qui leur est en partie consacrée, après nous être intéressé au traitement du chronotope, qui constitue en effet la modification structurelle la plus complexe de cette adaptation théâtrale.

L'adaptation du cadre spatio-temporel à la scène

Le passage de la nouvelle à la scène implique un assujettissement de son cadre spatio-temporel aux paramètres du théâtre. Il s'agit donc d'étudier tour à tour les modifications que Ionesco fait subir à la temporalité et à l'espace.

Pour être linéaire, le récit d'« Oriflamme » n'en comprend pas moins une ellipse de quinze jours. La suite de l'action s'étend sur à peine plus d'une journée: il est « deux heures après minuit » lorsque le narrateur entreprend de traîner son pesant fardeau jusqu'au fleuve⁷.

L'unité de temps est en revanche respectée dans la pièce, si l'on excepte le flash back de l'acte II. Un second élément, en apparence anecdotique, accroît cette tension: la période d'attente entre le meurtre et l'« extraction » du corps a été rallongée de cinq ans dans la pièce.

7 E. IONESCO, « Oriflamme », *op. cit.*, p. 19.

Comme le fait remarquer l'auteur lui-même : « Ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne son explication à la pièce, c'est le cadavre. (...) Le cadavre qui grandit, c'est le temps »⁸.

Un objet scénique joue donc un rôle essentiel : la pendule. Perceptible dès le début de l'œuvre, où elle indique neuf heures, elle se manifeste jusqu'à la fin de l'acte II où elle indique « minuit moins le quart ».

Quelques altérations de cette apparente linéarité temporelle sont toutefois nécessaires, afin de faire coïncider le temps de la fiction et celui de la représentation. Ionesco a donc recours à un procédé banalisé par le cinématographe :

*Amédée et Madeleine font une suite de mouvements sans paroles, tandis que les aiguilles de la pendule accélèrent leurs mouvements*⁹.

L'originalité de cette pièce repose donc essentiellement sur la mise en rapport du temps et de l'espace. Ainsi :

*on doit toujours apercevoir de la salle les aiguilles bouger doucement, à la même cadence que les pieds du mort*¹⁰.

Dans cette configuration scénique, le corps apparaît comme l'aiguille d'un gigantesque cadran solaire, de la taille de l'appartement d'Amédée et de Madeleine.

Cependant, plus encore que la temporalité, l'espace ne subit aucune contrainte dans la nouvelle, comme le montrent les dernières lignes : « Puis ce ne furent plus que voies lactées que je parcourais, oriflamme, à toute allure, à toute allure ».

C'est son traitement lors de l'adaptation que nous devons à présent étudier.

Certains lieux évoqués dans la nouvelle sont aisément transposables à la scène. C'est le cas du salon où vivent reclus le narrateur et sa femme.

Obligé par les contraintes scéniques de ne conserver qu'une seule pièce, métonymique de l'appartement tout entier, Ionesco privilégie le salon, cher aux comédies de Boulevard et essentiel du point de vue de l'action puisque c'est de là qu'est expulsé le cadavre dans la nouvelle : unique, il assume plusieurs fonctions : « une modeste salle à manger – salon – bureau ».

Une attention toute particulière doit cependant être accordée aux ouvertures ménagées sur l'extérieur. Le dramaturge met ainsi en relation la salle à manger avec d'autres lieux : deux portes, l'une côté cour, l'autre côté jardin, la situent entre la chambre où gît le cadavre et le palier d'où fait irruption le facteur à l'acte II. Si la coulisse de gauche est investie du devoir de suggérer la présence du refoulé (le corps en décomposition), celle de droite renvoie au contraire à la vie réelle, sociale. Deux espaces, deux dimensions se font ainsi face, entre lesquels le couple doit cohabiter, ne sachant comment les concilier.

8 E. IONESCO, *Entre la vie et le rêve, Entretiens avec Claude Bonnefoy*, Paris, Belfond, 1977, p. 96-97.

9 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 310.

10 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 299.

A contrario, la rue et le ciel sont beaucoup plus complexes à représenter. Du voyage intersidéral d'Amédée ne reste que l'envol. Quant à la rue, sa transposition pose problème dans la mesure où Amédée est censé parcourir une distance de « trois cents mètres », ce qui excède largement la longueur du plateau¹¹. Pour pouvoir retranscrire l'action, le dramaturge doit donc se concentrer sur l'un des deux protagonistes principaux : Amédée ou Madeleine. Deux fins ont donc été successivement envisagées selon que la focalisation se concentrait sur l'un ou sur l'autre de ces personnages.

Dans la première version, la représentation de la rue s'organise en deux temps. La fin de l'acte II se situe toujours dans la salle à manger du couple, puis le troisième acte porte à la scène la place Torco, avec dans le « *fond* », le « *bar-maison de tolérance* » et autour de ce bâtiment, « *à droite et à gauche, (...) des maisons hautes, à plusieurs étages, avec beaucoup de fenêtres* ».

Ce finale met en valeur le personnage d'Amédée, dont le public et les personnages suivent le parcours. Objet de tous les regards, Amédée s'enfuit par le ciel, dont une frange apparaît, partiellement occupée par la lune « énorme », œil géant, lui aussi témoin de son ascension¹².

C'est lors de la création de la pièce au Théâtre de Babylone en 1953 qu'un remaniement a été opéré : ne nécessitant plus de changement de décor, cette seconde version se concentre sur l'autre pôle de l'action, la « salle à manger », où est demeurée Madeleine.

Voici une autre fin de la pièce, tenant compte des exigences du plateau, plus facile à mettre en scène, et remplaçant l'acte III sans baisser le rideau après l'acte II. Le changement de lieu n'est plus donné par un changement de décor, mais par l'intrusion, sur le plateau, de personnages nouveaux et (au théâtre de Babylone) par un dispositif scénique permettant de faire disparaître seulement le mur du fond de la salle à manger d'Amédée et de Madeleine, plaçant ainsi l'action dans une sorte d'espace indéterminé et lumineux¹³.

Ionesco crée également des lieux virtuels, censés occuper les coulisses, afin d'inscrire l'espace représenté sur le plateau dans un environnement réaliste. Cette illusion, qui repose traditionnellement sur les dialogues, est ici renforcée par le bruitage et le jeu des comédiens. La scène ne donnant à voir qu'une pièce unique (du moins dans la version de la création), celle-ci doit non seulement être mise en relation avec le reste de l'appartement, mais aussi avec l'immeuble et enfin avec l'extérieur, quartier, ville et pays.

Les moyens d'évoquer l'intégralité du domicile reposent principalement sur le bruitage : ainsi les sons en provenance de la « chambre des jeunes mariés » permettent-ils d'ajouter foi à l'existence de ce lieu et rendent-ils perceptible la présence du cadavre tant que celui-ci est hors-scène.

Les pas sur le palier, dans l'escalier, les portes qui claquent mettent également en relation la salle à manger avec le reste de l'immeuble.

11 E. IONESCO, « Oriflamme », *op. cit.*, p. 19.

12 E. IONESCO, *Amédée...*, *op. cit.*, p. 320.

13 E. IONESCO, *Amédée...*, *op. cit.*, p. 332.

Enfin, l'appartement s'ancre dans un environnement plus vaste, à l'échelle de la rue, grâce aux sons qui accompagnent la disparition du cadavre derrière la scène au moment de son éjection : « *Un grand bruit vient du dehors, d'en bas* »¹⁴.

Le bruitage est ainsi utilisé non seulement pour suggérer des espaces contigus sur un plan horizontal (la chambre, le palier), mais aussi sur un plan vertical (l'escalier, la hauteur de l'étage par rapport au trottoir...).

Le second moyen de renforcer le réalisme de l'action repose sur le jeu des comédiens. Ainsi, dès la fin de l'acte II, Amédée se dirige vers la Seine dans laquelle il a prévu de jeter le cadavre. La modulation de sa voix est censée suggérer son éloignement : elle nous parvient atténuée par la distance qu'il a parcourue depuis son domicile. Celle de Madeleine, qui reste présente sur scène, est au contraire haussée, puisqu'elle s'adresse à lui malgré les rues qui les séparent¹⁵.

AMÉDÉE, dans la rue, tout en tirant, a déjà dû s'éloigner pas mal ; il doit être déjà aux abords, par exemple de la petite place Torco, du bar et du bordel, car on entend sa voix venir de loin :

Il n'est pas encore tout sorti-i-i ? (Avec écho :) J'arrive à la place Torcoooo !

MADELEINE, dont le regard, petit à petit, pendant la scène précédente, se fixait en bas, vers le trottoir, à présent s'est relevé, et se dirige plus loin :

Non. No-o-on ! ... Tire toujours, il y en a encore... C'est pas fini... As-tu rencontré du mo-o-onde ?

L'adaptation théâtrale de « Oriflamme » s'accompagne donc d'un remaniement très important du cadre spatio-temporel. Elle implique également, comme nous allons le voir à présent, une transformation du réseau des personnages.

Analyse de l'adaptation des personnages de la nouvelle à la scène

Madeleine, Amédée et le cadavre sont les protagonistes essentiels d'« Oriflamme » et de sa version scénique. Mais les autres personnages jouent également un rôle capital dans la pièce.

Les personnages de l'œuvre théâtrale diffèrent sensiblement de leurs modèles. La pièce confère en effet à son « héros » une dimension nouvelle en le dotant d'un prénom, d'un âge et d'une apparence physique :

*Amédée Buccinioni, d'âge moyen, petit-bourgeois, de préférence chauve, petite moustache à peine grise, lunettes, vêtu d'un veston sombre, d'un pantalon noir à rayures grises, faux col aux bouts cassés, cravate noire (...)*¹⁶

14 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 318.

15 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 318-319.

16 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 263.

Comme la plupart des personnages principaux de Ionesco, il est l'homme de l'entre-deux, ni ouvrier, ni aristocrate, ni jeune, ni vieux. Ce sont donc *a priori* sa médiocrité et son conformisme qui le définissent.

Les traits distinctifs du narrateur sont également accentués dans la pièce : le héros y est encore plus veule et soumis ; l'épouse y voit, au contraire, son rôle s'étoffer et son autorité s'accroître.

Comme pour Amédée, une description accompagne sa première apparition. Dépassant son mari non seulement par ses paroles vexatoires mais aussi par sa taille, elle remplit au sein du couple une fonction nourricière. La construction du premier acte sur l'opposition entre les activités professionnelles des époux renforce encore ce trait.

Accapant, le métier de standardiste de Madeleine se caractérise par son utilité (elle contacte les pompiers) et par son prestige (elle converse ainsi avec le maire, avec le roi du Liban ou encore avec le Président de la République). Les errances intellectuelles et artistiques de son écrivain de mari n'en sont que plus manifestes.

Cependant, de manière beaucoup plus spectaculaire que dans la nouvelle, une redistribution du pouvoir s'opère à la scène, dès lors qu'Amédée se décide enfin à se débarrasser du cadavre. Cet épisode sonne le glas de la domination de Madeleine, plus autoritaire mais aussi plus vulnérable que son modèle narratif. Un trait de ce personnage est en effet renforcé au cours de l'adaptation : son rapport pathologique à la sexualité. Le flash-back de l'acte II mettant en scène sa réaction au soir de ses noces en est la parfaite illustration :¹⁷

Ne tirez pas!... Ne tirez pas!... Les baïonnettes, les mitrailleuses... Ne tirez pas, j'ai peur!... (...) Forêts visqueuses, nuit de baigne!... (...) Je sombre dans la nuit! Épaisses ténèbres!... à couper au couteau... Je ne veux pas, je ne veux pas... j'ai peur! Aaah!...

Sa maladresse et son dégoût transparaissent également lors de l'éjection du cadavre :

Plus vite, tire plus vite, Amédée, j'ai mal au cœur... Tu vas me tuer, Amédée, tire plus vite, ça n'en finit plus, tire plus vite...¹⁸

La description de Madeleine est à ce titre révélatrice en ce qu'elle souligne l'atrophie de tous ses signes extérieurs féminins, masqués derrière des attributs qui l'enlaidissent. La tête ceinte d'un « vieux châle », le corps sanglé dans un « peignoir pour le ménage », la poitrine dissimulée derrière un « tablier », elle paraît décharnée et « *presque grise* », moins vigoureuse que le cadavre lui-même, qu'elle semble nourrir de ses frustrations. Ionesco renforce encore ce trait en inventant le personnage de la prostituée, Mado, qui lui sert de reflet inversé. L'intrigue de la pièce semble donc reposer sur l'ambivalence suivante : là où la sexualité est signe de calvaire pour la femme, elle est promesse de bonheur pour le mari :

17 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 304-305.

18 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 318.

Si tu voulais... il y aurait, il y aurait : sève d'abondance... aux pieds des ailes, nos jambes des ailes... les épaules des ailes... abolie, la pesanteur...¹⁹

Son envol final lui permet d'accéder à cet état extatique tant recherché. Mais cette plénitude est atteinte grâce au cadavre, qui s'est substitué à Madeleine.

Ce dernier est bien le troisième acteur d'un « vaudeville » d'un genre inhabituel, pour reprendre les termes mêmes de Ionesco.

Le dramaturge s'est donc ingénié, dans un premier temps, à renforcer les caractères visuels et sonores de cette créature, afin de lui donner une plus forte présence scénique : ses yeux ne diffusent plus la lumière blanche de la nouvelle, mais une lueur verte plus inquiétante. En outre, il émet désormais une étrange musique.

Sa transposition présente en outre une réelle difficulté : il faut aiguiller le spectateur vers une lecture symbolique de ce personnage, sans pour autant réduire cette matérialisation de forces inconscientes à son caractère éminemment phallique. Encore plus que dans l'hypotexte, son identité est donc volontairement brouillée à la scène : indistinct, ni tout à fait inerte ni tout à fait mobile, ni bien intentionné ni malfaisant, ce mort-vivant apparaît sans âge (tout à tour cadavre du père d'Amédée, d'un prétendant de Madeleine ou d'un bébé confié au couple), et sans sexe (il est en effet possible que ce corps soit celui d'une noyée)...

Sa transposition pose enfin un dernier problème, de taille, si l'on peut dire : celui de sa représentation, à proprement parler. Alors que le narrateur décrit son irruption dans la salle à manger sur le mode d'un « accouchement » classique, ce sont au contraire ses pieds qui pénètrent en premier sur le plateau :

*Amédée et Madeleine, muets d'effroi, regardent deux pieds énormes sortir lentement par la porte ouverte, s'avancer d'une quarantaine ou d'une cinquantaine de centimètres sur la scène*²⁰.

La raison de cette modification relève probablement autant de motifs techniques qu'esthétiques : il est plus facile de porter longuement à la scène les chaussures du géant que son visage. Le caractère ouvertement artificiel de sa tête desservirait le propos de la pièce en reléguant irrémédiablement le cadavre au rang d'accessoire.

Si l'œuvre théâtrale repose essentiellement sur ce trio, elle ne met pas moins en scène d'autres personnages, dont nous avons maintenant à étudier le rôle.

Dans « Oriflamme », n'interviennent distinctement, en plus du couple, que deux « Américains », des « filles », ainsi que « deux sergents de ville ». Plongés dans l'anonymat, ces personnages s'expriment extrêmement peu. Ils sont néanmoins conservés dans la pièce où ils se voient parfois dotés d'un prénom et d'un texte plus fourni.

Mais l'aspect le plus remarquable de cette transposition d'« Oriflamme », et de toutes celles de Ionesco en général, repose sans nul doute sur l'amplification du

19 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 305.

20 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 285.

réseau des personnages. Le facteur, le marchand, le patron du bar, la concierge et les voisins du couple sont en effet créés expressément pour la version scénique. Notons que parmi ces nouveaux venus, seuls le facteur et « l'homme » et « la femme à la fenêtre » du finale apparaissent sur le plateau.

Grâce à eux, grâce à leurs voix principalement, l'action s'ancre dans un univers urbain plausible. Leurs dialogues, souvent réalistes, contrebalancent en effet les nombreux aspects fantaisistes de l'action. Ainsi :

MADELEINE :

(...) Les voisins s'en apercevront (...) Tiens écoute...

VOIX DE LA CONCIERGE :

Il doit se passer des choses pas normales dans cette maison...

VOIX DE L'HOMME :

Ce sont des personnes bien bizarres²¹ !

Ce procédé est toutefois si voyant, notamment dans l'exemple que nous venons de citer, qu'il se donne fréquemment à lire au second degré. Ces personnages sont donc également les vecteurs de plusieurs types de comique.

Le comique de situation repose essentiellement sur trois passages, la venue du facteur, le dialogue entre le soldat américain saoul et Amédée, ainsi que la conversation de ce dernier avec le marchand qu'il hèle depuis sa fenêtre.

De son côté, le comique de caractère est principalement dévolu à la concierge, tant, comme dans toutes les pièces de Ionesco, elle correspond au stéréotype de cette profession. À ce titre, le choix savoureux de son patronyme, Madame Coucou, rend bien compte du caractère écervelé et répétitif de ses propos :

VOIX DE LA CONCIERGE :

Vous revenez de vacances, monsieur Victor !

VOIX DU VOISIN :

Oui, madame Coucou. J'arrive du pôle nord.

VOIX DE LA CONCIERGE :

Vous n'avez pas eu chaud !

VOIX DU VOISIN :

Oh, le temps n'était pas mauvais. C'est vrai que pour vous qui êtes du Midi...

VOIX DE LA CONCIERGE :

Je ne suis pas du Midi, monsieur Victor. L'accoucheur de ma grand-mère était de Toulon, mais ma grand-mère a toujours habité Lille...²²

Tous ces éléments, y compris le rire plus grinçant qui naît à l'écoute du dialogue d'Amédée et du facteur, participent du mélange des genres propre aux œuvres ionesciennes. Le dramaturge définit lui-même cette pièce comme « un

21 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 291.

22 E. IONESCO, *Amédée...*, op. cit., p. 264.

vaudeville fantastique et une farce tragique (...), un drame réaliste, mais traité avec (...) des éléments insolites »²³.

Pour conclure, nous avons vu que la manifeste fidélité d'*Amédée ou comment s'en débarrasser* à « Oriflamme » s'accompagne de nombreuses modifications. Retranscrit à la scène, le cauchemar à l'origine de la nouvelle voit pleinement exploités ses attributs de vision onirique.

Toutefois, le dramaturge considère ce travail comme un semi-échec :²⁴

C'est une pièce dont je n'ai jamais pu me sortir. Elle est sans issue. Dans la logique et la vérité des personnages, tout aurait dû continuer indéfiniment jusqu'à l'étouffement complet. Le cadavre aurait dû continuer de grandir bien qu'il ne le puisse plus par manque de place. (...) Et c'est dans cette contradiction que la pièce aurait dû se poursuivre, de plus en plus étouffante.

C'est donc pour remédier à cette insatisfaction que Ionesco entreprend, quelques semaines après avoir achevé *Amédée...*, l'écriture du *Nouveau Locataire*, pièce dans laquelle un homme se laisse emmurer vivant au milieu de ses meubles. Pour autant, la thématique de la claustration le poursuit encore de nombreuses années : déjà en germe dans l'intrigue des *Chaises*, en 1952, elle est en effet encore au cœur du roman *Le Solitaire* (1971) et de sa transposition scénique, *Ce Formidable Bordel*.

23 E. IONESCO, déclaration du 8 avril 1954, in Notice d'*Amédée ou comment s'en débarrasser*, op. cit., p. 1572.

24 S. BENMUSSA, *Ionesco*, Paris, Seghers, 1966, p. 99.